

**Chorar por amor: o herói sensível e apaixonado  
em *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, *Die Leiden des jungen Werther*  
e *Amor de Perdição***

Teresa Mergulhão

Escola Superior de Educação de Portalegre

### **Introdução**

Tal como assinala Jeffrey Kottler na sua obra *The Language of Tears*, “There is a myth that men don’t cry” (Kottler 1996, 160), mas tal não significa que o homem seja menos emotivo do que a mulher. É por motivos de ordem cultural que ele aprende a controlar os seus afectos, como sublinha Tom Lutz na obra *Crying – The Natural & Cultural History of Tears* (Lutz 1999). Essa concepção surge, sobretudo, a partir do século XIX, porque as lágrimas masculinas, tão valorizadas no século anterior, passam a ser negativamente entendidas como manifestações de fraqueza e de ausência de virilidade.

Esta nova atitude, no período romântico, contrasta, portanto, com a mentalidade setecentista, que valorizava e defendia a sensibilidade e o “cortejo obrigatório das lágrimas” (Buffault 1994, 47), em público e em privado. Na verdade, como assinala Anne Vincent-Buffault, o século XVIII surge como um momento crucial da história das lágrimas pelo recurso constante a uma retórica lacrimosa, altamente valorizada e sem conotações depreciativas, que celebra a sensibilidade e a sentimentalidade.

A sensibilidade e as lágrimas desempenham, aliás, nesse período, um papel fundamental na sociedade e na literatura, embora possamos constatar a existência de pulsões contrárias, e no entanto coexistentes, ao longo do século<sup>1</sup>. De facto, o Homem iluminista do início do século XVIII, racional mas ao mesmo tempo comovido e sensível, chora pelos outros (e com os outros) e não por sofrer intensamente ou por viver situações dilemáticas insolúveis e tumultuosas. Aliás, tudo o que diz respeito à sua

---

<sup>1</sup> Porém, não existe um momento, historicamente datado, que corresponda a uma clivagem e a fissura entre as duas concepções do sentir. A *Aufklärung* e o *Sturm und Drang* são «apenas», neste contexto, duas referências, porque, em verdade, existe uma zona de transição, de difícil delimitação temporal, em que coexistem essas duas concepções de sensibilidade.

interioridade é controlado racionalmente e submetido às leis do colectivo. Porém, nos finais do século, o Homem pré-romântico, vítima dos excessos do seu sentir e atormentado por sentimentos inconciliáveis, como acontece com Saint-Preux (em *Julie ou La Nouvelle Héloïse*) ou Werther (em *Die Leiden des Jungen Werther*), chora não só pelos outros mas também por si próprio - assumindo-o sem qualquer pudor, numa clara afirmação da sua individualidade.

Com efeito, tanto em *Julie ou La Nouvelle Héloïse* como em *Die Leiden des Jungen Werther*, o *pathos* discursivo deixa transparecer, por um lado, os dilemas passionais e as angústias de indivíduos sensíveis e apaixonados, que encontram nas lágrimas o bálsamo para os seus dramas sentimentais e vivenciais, mas também, por outro lado, e por metonímia, a insatisfação e o desejo (frustrado) de absoluto de toda uma geração atingida, embrionariamente, pelo *mal du siècle* romântico.

Compreende-se assim que o herói pré-romântico, resvalando por vezes para o estatuto de anti-herói, é o ser insaciado e insatisfeito, o “rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus” (Aguiar e Silva 1986, 545). O temperamento belicoso e excessivo deste sujeito em crise, que se traduz na busca desenfreada de Mais e de Absoluto e na desobediência às normas instituídas, agudizará o fosso que o separa dos outros e a sua trajectória será inevitavelmente marcada pela solidão e pela volúpia da dor.

O seu percurso existencial, imbuído de dramaticidade, culminará, portanto, e frequentemente, numa morte – real ou simbólica – que se configurará, em última instância, como a plena afirmação de um sujeito sensível e apaixonado em demanda de si próprio, um sujeito que se demarca das convenções para seguir o seu destino num outro lugar e num outro tempo (porventura míticos, ambos), ou a constatação da falência do indivíduo que, não conseguindo impor a sua vontade, se deixa absorver pelo colectivo.

O Romantismo acentuará, precisamente, algumas das tendências temáticas (e formais) anunciadas em obras pré-românticas como as de Rousseau e Goethe aqui em análise. Com efeito, o egocentrismo narcisista e o culto literário do eu, que explicam a literatura confessional, “em que o eu liricamente se exhibe na singularidade dos sentimentos e da imaginação” (Coelho 1990, 963), impõem-se como tendências dominantes, mas o Homem romântico, precisamente pela consciência da sua genialidade, é um ser inquieto, inadaptado e insatisfeito, desejoso de mais e de absoluto; um ser melancólico, profundamente atingido pelo *mal du siècle*; um ser que encontra na

redenção espiritual e na solidão de uma natureza primigénia o refúgio e o amparo que os homens não lhe quiseram (ou não souberam) dar.

A busca desenfreada de absoluto no plano amoroso faz com que o herói romântico viva a sua passionalidade de forma intensa e extremada. O amor, platónico ou sensual, tanto o enobrece e fortifica como o leva à perdição, mas é sempre um amor total, único, avassalador, um amor incomensurável que o diferencia dos outros homens; um amor que exige um estilo exclamativo e declamatório e uma retórica plangente. De facto, frequentemente este amor conduz às lágrimas um sujeito dilacerado e em desespero, um sujeito que se sente impotente para contrariar os imperativos de uma sociedade ainda fortemente codificada. Ora, é justamente o que sucede em *Amor de Perdição*. Porém, e contrariamente ao que se verifica nas obras de Rousseau e Goethe, o herói romântico desenhado por Camilo Castelo Branco reage de forma mais contida do que Saint-Preux e Werther, dissimulando as lágrimas e vertendo-as apenas na esfera da privacidade.

Compreende-se assim que o estatuto das lágrimas se altera substancialmente entre os séculos XVIII e XIX. Com efeito, “vai-se estabelecendo progressivamente uma nova economia dos signos corporais, modificando os gestos da emoção” (Buffault 1994, 5), porque os imperativos burgueses de aceitação social, no século XIX, obrigam a uma atitude generalizada de contenção e pudor na exteriorização emotiva. As lágrimas, sobretudo as masculinas, tornam-se cada vez mais raras e contidas - na literatura e na sociedade oitocentistas.

Efectivamente, “para enfrentar o mundo exterior a que são destinados, os homens têm de renunciar às emoções de um coração sensível para não parecerem fracos” (Buffault 1994, 179), embora, em determinadas circunstâncias tal propósito de contenção seja gorado, porque uma dor incomensurável e sublimada se sobrepõe à vontade do sujeito.

Na verdade, quando o choro nasce de feridas profundas, traduzindo uma “experiência íntima impossível de controlar” (Damásio 2000, 69), esse gesto emotivo, no homem, é valorizado justamente por ser involuntário e raro e por tocar as camadas mais profundas do seu ser. Assim sendo, a raridade das efusões masculinas, no horizonte romântico das lágrimas, obedece a um ideal de contenção, mas justamente pelo facto de chorar apenas ocasionalmente, e sempre na esfera do privado, o herói romântico adquire uma dimensão mais humanizada, sendo, por isso, digno de compaixão.

### ***La Nouvelle Héloïse e Werther: as lágrimas do herói pré-romântico***

Após esta breve introdução, importa analisar, ainda que forma muito genérica, a natureza e o estatuto das lágrimas dos heróis (pré) românticos nas obras em apreço.

Assim, os heróis masculinos pré-românticos de *La Nouvelle Heloise* e *Werther*, duas obras publicadas no século XVIII, apresentam características inovadoras no contexto europeu das Luzes. De facto, Saint-Preux e Werther surgem como seres sensíveis e apaixonados, conduzidos por um amor-paixão desregrado, temperado de ingredientes trágicos. Afirmando a sua individualidade, estes dois homens sublinham as contradições anímicas do sujeito exaltado em demanda de si próprio e antecipam a era romântica, que Gusdorf considera “le temps de la première personne, le temps du je” (Gusdorf 1984, 17).

Na verdade, tanto em *La Nouvelle Heloise* como em *Werther*, o sujeito enamorado deixa-se arrastar por uma força transcendente e demolidora, a “força transgressiva do amor-paixão” (Barthes 1998, 118), restando-lhe a angústia e o tormento conformados nas figuras do ciúme, da espera e da auto-destruição.

É essa sentimentalidade corrosiva e proibida aliás, aliada a uma sensibilidade excessiva, que será responsável pela infelicidade de Saint-Preux e de Werther e pelas lágrimas amargas de ambos em horas de desespero e de profundo desânimo, por se verem impossibilitados de concretizar o seu amor-paixão respectivamente por Julie e Lotte, duas mulheres de condição social superior à sua, comprometidas ambas.

Daí que o discurso de Saint-Preux, tal como o de Werther, como veremos, adote preferencialmente um léxico associado à dor e às lágrimas, sinalizando o excesso do seu sentir. Na realidade, palavras como «disgrâce», «malheur», «effroi», «douleur», «pleurs», a par de outras expressões como «je gémis» ou «je souffre», surgem de forma recorrente no seu discurso emotivo sem qualquer constrangimento: “je gémis, je souffre, ma jeunesse s’use dans les larmes, et se flétrit dans la douleur” (56).

Os termos utilizados neste contexto por Saint-Preux para expressar o paroxismo da sua emoção obedecem a uma retórica lacrimosa que abunda em grande número dos romances de século XVIII (Buffault 1994). Assim, os verbos *gémir*, *souffrir*, transpostos ocasionalmente para uma estrutura de carácter nominal (*gémissements*, *cris*, *souffrance*, *soupirs*), sinalizam apenas diferentes patamares de uma dor a todos os títulos omnipresente.

Aliás, este léxico da dor, predicativo ou nominativo, parece convergir para as lágrimas, uma das áreas semânticas privilegiadas na obra. Por isso, no discurso da personagem masculina que protagoniza a história de amor, é frequente o recurso às expressões *mes larmes* e *mes pleurs*.

O registo confessional explica, aliás, uma certa tendência para o exagero e para o uso da hipérbole: “*je fonds en larmes*” (41), “*le visage inondé de pleurs*” (201), “*verser des torrents de larmes*” (392). No fundo, este ser sensível e vulnerável encontra na linguagem das lágrimas o bálsamo para aliviar a sua dor, também ela excessiva e, porventura, indizível.

Parece evidente, em *La Nouvelle Héloïse* como aliás em *Werther* e *Amor de Perdição*, o desejo autoral de compor uma personagem masculina digna de compaixão. Na verdade, Saint-Preux impõe-se como a figura do mártir, a vítima do preconceito e das leis do colectivo. É natural, portanto, que este herói pré-romântico, desumanizado “por um intolerável e incurável sofrimento” (Minois 1998, 331), não vislumbre outra saída para o seu drama passional que não seja a morte (simbólica). Assim sendo, o romance que inicialmente surgira como o romance da paixão suserana “transforma-se no da renúncia” (Mornet 1943, 30) e, no final, Saint-Preux é um ser esmagado pelo destino e pelos excessos do seu sentir, um ser resignado, diluído no Todo, nisso se distanciando de Werther e de Simão.

Com efeito, em *Die Leiden des Jungen Werther*, Werther, contrariamente a Saint-Preux, não se deixa subjugar pelas leis do colectivo. As suas reflexões, magistralmente fixadas nas cartas que dirige a Wilhelm, dão a conhecer a sua interioridade, a sua sensibilidade excessiva, os seus estados de alma contraditórios e paroxísticos e as situações dilemáticas que o projectam para uma situação de não retorno.

A sua sensibilidade fá-lo comover-se até às lágrimas nas mais diversas situações e pelos motivos mais díspares: Werther chora de saudade por amigos entretanto desaparecidos (130), por recordar eventos que o marcaram profundamente (163), por se sentir comovido ao recordar um moribundo no seu leito de morte (164), de enlevo perante uma ode musical (154)) ou um excerto literário (267).

À semelhança de Saint Preux, o *coração sensível* deste ser de excepção, responsável por todo o seu percurso de vida, explica parcialmente a frequência com que Werther chora ao longo da narrativa, mas são as lágrimas de amor que nele, como em Saint Preux, são as mais abundantes. Na verdade, Lotte é, em parte, responsável pela

perturbação de Werther e pelo estado misantrópico em que se encontra. Por ela, o herói pré-romântico chora lágrimas de saudade, na sua ausência; de frustração e desespero, perante a sua indiferença; de ciúme quando a vê nos braços de outro; de admiração e ternura, quando a observa a tratar dos irmãos; de compaixão, perante o seu sofrimento. O protagonista chora ainda por se sentir desprezado (166), por se sentir ridículo (176), ou por perceber, angustiado, a impossibilidade de uma concretização amorosa: “uma torrente de lágrimas irrompe do meu coração angustiado e choro, inconsolável, ante um futuro sombrio” (187).

Em qualquer das situações, é sempre o registo hiperbólico que prevalece, dando conta do estado paroxístico em que o protagonista se encontra. Por isso, expressões como *uma torrente de lágrimas* (187), *mil lágrimas* (190), *os olhos rasos de lágrimas* (249) avultam neste discurso amoroso de primeira pessoa e sinalizam o excesso passional que Werther não consegue exprimir de outro modo.

Muitas vezes incapacitado de reagir, limita-se a chorar compulsivamente, como uma criança: “Ao vê-los (Lotte e Albert) afastarem-se pela alameda fora, ao luar, atirei-me por terra, a soluçar” (195). A imagem sinaliza o desespero em que se encontra o apaixonado, desespero esse traduzido em reacções de recorte claramente infantil.

Aliás, o patético que há em si ganha forma especialmente quando o sujeito se atira aos pés de Lotte, inundando-lhe a mão de *mil lágrimas* ou quando se ridiculariza em presença de Albert, seu rival indestronável, reinventando a figura do *clown*: “faço-me de louco galhofeiro e começo com graças e tontices de quem está desnorteado” (174).

Esta loucura é, pois, assumida, ironicamente, no discurso, pelo próprio sujeito que afirma: “Podia ter a melhor, a mais feliz das vidas, se não fosse um louco”. A oração adverbial condicional é a tradução linguística de uma consciência imagética que o sujeito possui de si próprio: «um louco», o que equivale a dizer «um apaixonado». É, ao mesmo tempo, a explicação, na primeira pessoa, para o estado de profunda miserabilidade em que o sujeito se encontra.

Revitaliza-se, portanto, nesta obra, o mito de Tristão e Isolda na medida em que Werther<sup>2</sup> vive uma paixão funesta, proibida e socialmente reprovável. Essa paixão tem

---

<sup>2</sup>No romance primitivo de Tristão e Isolda, a paixão, embora desencadeada por um filtro mágico, é recíproca. Aqui, apesar de Lotte não confessar o seu amor por Werther, parece-me que a interpretação do protagonista é correcta, embora Lotte o rejeite e lhe peça que se afaste para não perturbar a tranquilidade do casal. Na verdade, creio que seria coerente recorrer discursivamente a esta estratégia, na configuração da personagem feminina, por dois motivos: primeiro, para construir uma personagem digna e eticamente

como obstáculo supremo a morte, “que se revela no termo da aventura como o verdadeiro fim, (...) a desforra de um destino que foi sofrido e que é finalmente resgatado” (Rougemont 1989, 47).

Efectivamente, infiltrando na ordem social, representada simbolicamente no casamento de Lotte e Albert, “o gérmen da desordem” (Barrento 1998, 103), Werther só pode ser conduzido à morte livremente escolhida, que constitui indubitavelmente uma das formas de renúncia (e de afirmação) deste sujeito em crise com os outros e consigo mesmo.

Partir<sup>3</sup>, literal e metaforicamente, parece pois ser a única aspiração deste sujeito encarcerado, que afirma: “Seria melhor para mim partir” (250). Essa morte, tantas vezes desejada pelo sujeito, será precipitada pelo discurso da amada, que, em tom imperativo, o confronta com a realidade e lhe demonstra que a situação se tornou insustentável para todos: “Peço-lhe (...) contenha-se! (...) Seja homem, afaste esta infeliz afeição duma criatura que nada pode fazer senão lamentá-lo” (252). O discurso de Lotte deixa pressupor que, aos olhos da sociedade, a sensibilidade e a passionalidade excessivas, no homem, são (ainda) consideradas sinais de fraqueza, típicos da condição feminina. Ao homem é exigido que *seja homem*, isto é, que saiba controlar os seus ímpetos passionais, o que contraria a sua natureza sensível e apaixonada.

Por isso, este herói vulnerável e excessivo parece, enfim, derrotado. Perante a sua condição humana de fraqueza e debilidade anímica, é natural que procure no plano religioso a redenção. Direccionando o seu olhar para Deus (“Pai (...) chama-me para Ti” (238)), Werther tem a humildade de pedir ajuda, mas o seu pedido fica sem resposta – nova falência, desta vez no plano espiritual e religioso. Por isso, a única solução, agora compreensível para o público-leitor desta obra, é suicidar-se. Na verdade, a dimensão trágica e patética deste sujeito que afirma, no final do seu percurso de vida: “este coração está agora morto, dele não brotam mais encantos, os meus olhos estão secos e os sentidos, não mais acalmados por lágrimas retemperantes, cavam rugas angustiadas na minha face” (231), parece sensibilizar muito mais e angariar mais simpatia do que qualquer ideia sobre o suicídio, recalcada por séculos de uma prática colectiva inquestionável e dogmatizada.

---

imaculada de uma mulher idílica, fiel aos valores matrimoniais, capaz de atizar o amor de Werther precisamente pelo facto de o recusar e, em segundo lugar, para justificar o final trágico de Werther, condenado pelo furor da paixão.

<sup>3</sup> Partir é outra saída possível. A viagem, real ou metafórica, é uma outra forma de renúncia, uma tentativa de o sujeito escapar ao que o aniquila.

O suicídio é, pois, entendido como um acto inevitável para esta personagem trágica e romântica, porque, como afirma Lilian Furst, “the only logical end for the romantic hero is death” (Furst 1979, 50). Ao mesmo tempo, esse acto de coragem e de autoafirmação de um sujeito que renuncia à sociedade burguesa desvirtuada e superficial, que rejeita o espaço citadino como o espaço da clausura e do trabalho inútil, que abdica do seu amor para não inviabilizar a felicidade dos esposos, e que antevê uma possibilidade de enlace no além, atesta (e de forma definitiva) a dimensão excessiva do amor passional.

### ***Amor de Perdição: as lágrimas do herói romântico***

Já o herói de *Amor de Perdição*, apesar de sofrer do mesmo mal de amor que vitimará Saint-Preux e Werther (simbólica ou literalmente), tem, contudo, uma atitude dissimulatória relativamente ao seu sofrimento e à sua vulnerabilidade. Na realidade, a concepção moderna do indivíduo como um *homo clausus* (Elias 1989) obriga a um autocontrolo emocional que ergue um muro intransponível entre o eu e os outros. Dito de outro modo, devido às exigências de uma alteridade que não se compadece com a vulnerabilidade do sujeito e com a sua sentimentalidade excessiva, este vê-se na contingência de controlar os seus afectos e de se refugiar no seu *espace du dedans* (Gusdorf 1984). Por isso, Simão chora pouco, quase sempre por amor, quase sempre na solidão do seu quarto, quase sempre quando escreve a Teresa, mas a raridade das suas efusões e o intimismo de que se revestem ampliam o seu significado. É o narrador que assim o apresenta: “E Simão Botelho, fugindo a claridade da luz e o voejar das aves, meditando, chorava e escrevia (...) as suas meditações” (181).

A fuga a que se refere o narrador atesta a preferência romântica pela escuridão e pelo isolamento; também a tristeza, que domina Simão neste e noutros momentos da narrativa, é um traço característico do herói romântico de *Amor de Perdição*. Para além destes aspectos, parece-me igualmente pertinente o recurso ao verbo *meditar*, num gerúndio que assinala a lenta passagem do tempo, e ao nome dele derivado (*meditações*), ambos remetendo para a prática introspectiva que acompanha o processo de escrita e que provoca em Simão uma balsâmica efusão lacrimal.

Na verdade, voltado para si próprio, e para o objecto do seu desejo, Simão deixa cair a máscara de virilidade e dá livre expansão à sua dor. A carta é o meio



privilegiado para a exteriorização do seu sentir, funcionando como elo de uma comunicação sensível que, por razões que se prendem com a própria arquitectura romanesca, só à distância se pode estabelecer. Com efeito, só Teresa, intratextualmente, é conhecedora desta vulnerabilidade passional, pelo seu estatuto de confidente e de amante. É a ela que Simão confessa a verdadeira causa das suas lágrimas, sem qualquer tipo de pudor ou de constrangimento: “chorava por ti, Teresa. O travor de meu cálix tinha sobre a amargura as mil amarguras das tuas lágrimas” (183). O sujeito sofre, portanto, por si, por estar privado do outro, mas também pelo outro-objecto-do-seu-desejo, o que torna sublime o seu sofrimento.

As meditações de Simão, às quais o leitor tem acesso através das cartas, são quase sempre acompanhadas de lágrimas emotivas que, em determinados momentos, o perturbam e não o deixam continuar, como se as palavras fossem temporariamente esvaziadas de significado e tornadas inoperantes, mas não são só as lágrimas que interrompem o fluir do pensamento: também Mariana (147), apesar de ser considerada um anjo, uma irmã pelo próprio Simão, «obriga» o herói a conter-se e a dissimular as lágrimas, porque este não quer partilhar a sua dor com ninguém, procurando dar de si uma imagem mais ajustada ao protótipo masculino da época.

Contudo, a economia das lágrimas sinaliza uma delicadeza de sentimentos que comove quem, pelo discurso, tem acesso à interioridade deste *desgraçado moço* (218) ou quem, fortuitamente, o surpreende com “os olhos marejados de lágrimas” (159).

O destino impõe-se de forma inexorável sobre os protagonistas deste amor de perdição, que lutam tenazmente até ao limite das suas forças – Teresa, de forma mais resignada; Simão, mais intempestivamente, não aceitando pactuar com as leis do colectivo. Por isso será estigmatizado e incompreendido, perseguido e condenado ao desterro. A exclusão social será a pena a que os homens o condenam, mas o seu destino será outro, bem mais trágico: Simão morrerá por amor porque foi o amor que o condenou a uma vida de sofrimento e privações. Todavia, e sublinhando as palavras de Esther de Lemos (1998: 54), considero que “a morte (...) é a única forma de preservar a identidade do eu, libertando-o do jugo do mundo que em vão se encarniçou por aviltá-lo”.

A sua juventude irreverente e apaixonada contribui, aliás, para que seja percebido como “um símbolo do Adolescente” (Lemos 1998, 53), ainda incólume e incorrupto. Simão recusar-se-á teimosamente a envelhecer porque tal significaria aceitar as regras da sociedade e fundir-se nela. Assim, na defesa do herói romântico,

excepcional na sua mundividência e na sua idiossincrasia, Camilo torna-o um mártir, digno de admiração e piedade.

Por isso, o seu fim será trágico. Simão está consciente da inelutabilidade do seu destino: “A luta com a desgraça é inútil, e eu não posso já lutar” (210), escreve a Teresa, encorajando-a a enfrentar o inevitável: “Caminhe ao encontro da morte” (210). A morte surge, romanticamente, como única saída para este par apaixonado que recusa ceder às imposições familiares e, em suma, às leis da sociedade.

Deste modo, Simão, “um doido desgraçado com sentimentos nobilíssimos” (191), como é referido intratextualmente, caminha ao encontro da morte, embora não de uma morte voluntária, contrariamente a Werther, que se suicida, ou a Saint-Preux, que apenas a defende numa perspectiva filosófica. Na realidade, Simão afirma e repete, para que não restem dúvidas, “eu não me suicido!” (215, 221). É certo que os outros, nomeadamente o comandante da nau que o conduziria ao degredo, e o próprio leitor temem esse acto tresloucado, sobretudo quando, em resposta às palavras do comandante (“que desgraçado moço o senhor é!” (216)), Simão responde: “Por pouco tempo...” (*ibidem*). Contudo, a morte surge naturalmente no *terminus* de um percurso de vida marcado pela excepcionalidade, sendo que as palavras do comandante me parecem significativas, neste contexto: “É ventura morrer quando se vem a este mundo com tal estrela” (224). Estrela aziaga? Por certo. Mas é essa estrela, em parte, que confere ao herói o seu estatuto de ser excepcional.

## Conclusão

Em síntese, apesar das tendências epocais que explicam, nas obras aqui revisitadas, as diferenças na natureza das lágrimas – *grosso modo* de sensibilidade, no século XVIII, ou passionalidade, no período pré-romântico e ao longo do século XIX; na quantidade e na frequência – abundantes e frequentes no século XVIII, mais raras no Romantismo; nas atitudes de quem as verte – de livre expansão em setecentos, contidas e dissimuladas no século XIX, as lágrimas constituem uma linguagem específica, frequentemente alternativa à verbal. Linguagem do corpo, mas também linguagem da alma, expressão natural dos afectos, as lágrimas sublinham, transfiguram, contradizem ou deixam simplesmente a palavra em suspenso.

Efectivamente, mais do que a escrita<sup>4</sup>, as lágrimas instituem-se, no contexto das obras aqui em apreço, como o instrumento de revelação privilegiado; são elas, mais do que a escrita, que dão a conhecer ao outro a verdadeira interioridade de um eu confrontado com a inoperância da palavra; são elas, em suma, que aproximam em definitivo os seres humanos e as personagens de ficção, implicados, deste modo, num tipo de comunicação sem obstáculos, porque, como assinala Alain Montandon, “a limpidez da água lacrimal (...) torna-se a própria imagem da transparência desta comunicação” (Montandon 1983, 111).

### **Bibliografia activa**

- Castelo Branco, Camilo. 1998. *Amor de Perdição*. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses. Nº4. 8ª ed. S/l.: Editora Ulisseia [1ª ed.: 1862].
- Goethe, Johann Wolfgang. 1998. A paixão do jovem Werther. In Barrento, João (coord). *Obras Escolhidas de Goethe*. Vol. I. Lisboa: Relógio d'Água [1ª ed.: 1774].
- Rousseau, Jean-Jacques. 1967. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. GF. Nº 148. Paris: Garnier-Flammarion [1ª ed.: 1761].

### **Bibliografia passiva**

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. 1986. *Teoria da Literatura*. 7ª ed. Coimbra: Liv. Almedina.
- Barrento, João. 1998. Prefácio. In *Obras Escolhidas de Goethe*. I. Lisboa: Relógio d'Água.
- Barthes, Roland. 1998. *Fragments de um Discurso Amoroso*. Col. Signos. Nº 17. Lisboa: Edições 70.
- Buffault, Anne Vincent. 1994. *História das Lágrimas*. Col. Teorema. Série Especial. Nº 9. Lisboa: Editorial Teorema.
- Coelho, Jacinto do Prado. 1990. Romantismo. *Dicionário de Literatura*. 4ª ed. Vol. III, Porto: Figueirinhas, 962-965.
- Damásio, António. 2000. *O Sentimento de Si*. 8ª ed. Mem-Martins: Europa-América.
- Elias, Norbert. 1989. *O Processo Civilizacional*. I. Nº 11. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Furst, Lilian. 1979. The romantic hero, or is he an anti-hero? *The Contours of European Romanticism*. London: McMillan.

---

<sup>4</sup> A carta detém uma importância significativa nas três obras: no entanto, se em *Julie ou La Nouvelle Héloïse* e *Die Leiden des Jungen Werther*, obras fundadas na matriz epistolar, a carta se impõe como verdadeiro sustentáculo das narrativas, em *Amor de Perdição* as cartas, intercaladas com a voz do narrador heterodiegético, surgem como momentos de paragem na acção, dando conta da interioridade das personagens e das evoluções do seu sentir.

- Gusdorf, Georges. 1984. *L'Homme Romantique*. Paris: Payot.
- Kottler, Jeffrey. 1996. *The Language of Tears*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Lemos, Esther de. 1989. Introdução a *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. S/l: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.
- Lutz, Tom. 1999. *Crying: The Natural & Cultural History of Tears*. New York: W. W. Norton & Company.
- Minois, Georges. 1998. *História do Suicídio*. Col. Teorema. Série Especial. Nº 30. Lisboa: Editorial Teorema.
- Montandon, Alain. 1983. La stratégie lacrimale de Jean Paul. *Das Weinende Saeculum*. Heidelberg: Universitätsverlag.
- Mornet, Daniel. 1943. *La Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Méllotée Éditeur.
- Rougemont, Denis de. 1989. *O Amor e o Ocidente*. Col. Outras Obras. Lisboa: Vega;